



L'esprit de peu se rit - un jeu...

Une vraie-fausse conférence sur le théâtre d'objet(s)

Jean-Luc Mattéoli et Michel Laubu

À l'occasion de la journée de lancement du dossier consacré à l'«Objet», le 10 décembre 2011 au théâtre Kantor de l'ENS de Lyon, Jean-Luc Mattéoli et Michel Laubu se sont livrés à l'exercice d'une vraie-fausse conférence sur le théâtre d'objet(s). «Vraie», parce que Jean-Luc Mattéoli, auteur d'une thèse intitulée *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises* (PUR, 2011) a rendu compte de ses réflexions sur les rapports qu'entretiennent l'objet pauvre et la notion de modernité. «Fausse» parce que le discours du conférencier s'est vu perturbé voire menacé par la pratique d'un autre, maître es manipulations et conférencier dont la parole se construit par les objets, Michel Laubu.

Mise en commun des propos, la conférence, vraie et fausse à la fois, fait de la scène le lieu d'un partage des rôles : à deux plumes et/ou quatre mains, Jean-Luc Mattéoli et Michel Laubu se proposent de revenir, dans un second temps, sur cette forme bricolée, où pratique et théorie de la scène dialoguent et s'interrogent autour de l'«Objet» commun.

* * *

« Je me suis rencontré entre deux siècles comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant avec regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue » (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 1848)

« Tout avait changé autour de nous. Pas les objets de place, bien sûr, mais les choses elles-mêmes, en profondeur. Elles sont autres quand on les retrouve les choses, elles possèdent, on dirait, plus de force pour aller en nous plus tristement, plus profondément encore, plus doucement qu'autrefois, se fondre dans cette espèce de mort qui se fait lentement en nous, gentiment jour à jour » (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1931)

« Le fait est que la quasi-totalité des humains, dans quelque partie du monde que ce soit, meurent sans laisser d'autres traces que quelques images mentales, des représentations visuelles ou sonores, des bouts de récits plus ou moins arrangés qu'on appelle témoignages, qui disparaîtront, et ceux qui seront témoins de leur disparition disparaîtront à leur tour [...]. Chacun fait le tri dans ses souvenirs et ce qu'on ne veut garder, on le met à la décharge ou à la brocante [...]. Rarement ces bibelots sont tout à fait abolis, en eux encore se trament des histoires dont nous nous servons pour rapiécer les

nôtres » (Daniel Oster, « Pourquoi je n'écirai pas des mémoires », 1998)

Les objets dont usent le Théâtre du Radeau, la compagnie Deschamps-Makéïeff, les théâtre de rue des 26000 couverts ou de l'OPUS, le Théâtre de Cuisine, le Théâtriciel ou le Turak Théâtre sont à peu de choses près les mêmes ; en tous cas ils proviennent du même lieu – les halles d'Emmaüs. Ce sont les objets auxquels je m'intéresse ; interrogés, tout au long du XXe siècle, par ceux qu'on appelle encore des peintres (dès 1912-1919, de Picasso à Schwitters) puis par les hommes de théâtre (Meyerhold mais surtout Kantor à partir de 1944 et même Brecht et ses objets « d'occasion »), ils introduisent sur les scènes contemporaines, à des endroits très divers du champ théâtral mais toujours un peu périphériques, des pratiques fort différentes (en tous cas en ce qui concerne le Radeau) mais qui tournent peu ou prou toujours autour de la mémoire.

En cela, ils sont entièrement et totalement modernes et donc très difficiles à analyser (voire à comprendre) pour un public moderne dont la perception est trompée par le modernisme alors que le régime de l'art est celui de la modernité. Nous allons donc parler des objets pauvres.

L'objet pauvre

Dans l'histoire de l'art occidental, l'objet s'introduit usé, abîmé, récupéré c'est-à-dire sauvé au bord de la disparition : Picasso, Braque ou Gris, dès 1912, avaient appliqué sur leurs toiles des feuilles de papier journal, des partitions déchirées, des morceaux de miroir. Cette montée de l'objet sur le char de l'art s'effectue cependant de manière visible cette fois, à la faveur d'un bouleversement historique qui est la conséquence d'un autre, économique, qui se produit en continu depuis la fin du XVIIIe siècle : la production de plus en plus importante d'objets au service de la vie quotidienne.

La guerre de 1914 est, étrangement, la manifestation la plus visible de ce phénomène de surinvestissement de l'objet quotidien. Elle ne concerne plus quelques artistes mais soudain des millions de personnes. Elle n'est surtout pas seulement une guerre opposant plusieurs grands pays européens, c'est aussi une guerre qui réunit plusieurs puissances économiques (et surtout deux) auxquelles elle fait accomplir d'énormes progrès scientifiques et industriels : c'est une guerre moderne, à laquelle s'applique des moyens modernes – c'est donc une guerre technique, ce qui impose à la fois la fin de la guerre en dentelles et de la guerre traditionnelle de mouvement : bref une guerre qui signe la fin d'un monde.

Les soldats y découvrent la mort de masse qui est une mort à la fois technologique et aveugle (aveugle parce que technologique) : se manifeste alors dans la sphère européenne ce que l'historien nord-américain Lachmann Moses appelle une « brutalisation », brutalisation au terme de laquelle la déshumanisation du monde, déjà rampante dans l'économie, éclate au grand jour. La machine (la mitrailleuse, le canon, l'avion, le tank) l'emporte sur l'homme, qu'elle fait disparaître corps et biens (sur 800.000 victimes à Verdun, 500.000 demeurent introuvables ou inidentifiables) ou mutile affreusement (Ernst Friedrich, dans *Krieg dem Kriege*, paru en 1924, recense photographiquement les « gueules cassées »).

L'objet est alors, souvent, tout ce qui reste du disparu : les premiers reliquaires privés, selon Catherine Trévisan, apparaissent dans les maisons – ce sont des objets personnels, quotidiens, parfois ramassés sur le champ de bataille même juste après la fin des combats, que les familles investissent du pouvoir de représenter le disparu. Les objets, symboles des êtres ont d'autant plus de prix que c'est tout ce qui reste d'eux : ainsi se développe autour de l'objet sans valeur marchande un comportement magique en plein siècle scientifique...

C'est cet objet qui est un reste de ce qui fut, qui aurait dû disparaître et qu'on sauve au bord du gouffre et du néant, que les artistes de l'après-guerre réinvestissent : Schwitters, Hausmann

et une grande partie des artistes dada en Allemagne, la plupart des surréalistes français « marchent [désormais] les yeux baissés », selon l'expression de Tristan Tzara, chinent aux Puces de Saint-Ouen, découvrent, pour ces derniers, la magie de ce qui est en train de s'effacer du paysage urbain, à la suite de Baudelaire : « Ruines ! ma famille... », s'était –il déjà écrié dans « Les Petites Vieilles » en 1859 – poème d'abord intitulé de manière significative « Fantômes parisiens ».

L'objet moderne est donc un objet qui se souvient, et d'autant mieux qu'il est « pauvre », c'est-à-dire sans valeur voire sans usage. En plein siècle moderniste bâti à chaux et à sable par l'idéologie du progrès que partagent les avant-gardes, la « table rase » politique de ces dernières n'est pas pour lui ; il n'y a d'ailleurs de vraie modernité qu'opposée farouchement au culte du nouveau – et donc au modernisme. Baudelaire une fois encore, théoricien de la modernité artistique voyait l'humanité « s'enfoncer dans le progrès », et jugeait celui-ci « un fanal obscur » (Exposition universelle de 1855)... En revanche il aimait trouver, « dans quelque armoire pleine de l'âcre odeur des temps [...], un vieux flacon qui se souvient » (« Le Flacon », 1857).

Le théâtre d'objet

On constate la ré-apparition de cet objet usé et quotidien, cette fois sur les scènes des théâtres, dans les années 1970 en France (Deschamps et Makéïeff, Théâtre du Radeau, marionnettes et théâtre de rue) : en apparence, aucun rapport avec la guerre de 1914. Cependant, rappelons-nous : l'objet qui est « monté sur le char de l'art » dans l'immédiat après-guerre l'a fait à la faveur d'un bouleversement qui est aussi, nous l'avons dit, un changement d'ère. Avec l'irruption de la guerre technique, rien n'est plus « comme avant » : la « Belle époque » s'éloigne dans une sorte de préhistoire et l'Histoire elle-même s'affirme comme un mouvement erratique dont le rythme s'accélère. Or un bouleversement analogue affecte les sociétés européennes des années 1970.

Depuis le milieu des années 1970, la société française (européenne) est en effet « saisie par la croissance et brusquement coupée de ses racines », écrit Antoine Prost. « Le passé », écrit Pierre Nora, un autre historien important de cette période, « nous est donné comme radicalement autre, il est ce monde dont nous sommes à jamais coupés » (préface de *les Lieux de mémoire*, projet 1978). C'est-à-dire que devient désormais massif un sentiment qui agite les artistes ou les hommes de lettres depuis le début du XIX^e siècle, de Chateaubriand à Zweig en passant par Hugo ou Baudelaire : l'Histoire est sur nos talons, notre passé est chaque jour menacé d'ensevelissement dans la plus grande indifférence, il n'est plus stable : nostalgie de modes de vie en voie de disparition, (celui qui a vu de ses yeux ce qui aujourd'hui n'existe plus, apparition du « témoin » en histoire), surévaluation du « patrimoine » sous toutes ses formes, etc.

Le théâtre de Kantor, découvert en France à partir de 1972 grâce à Jack Lang au festival de Nancy, est véritablement reconnu à partir de 1979, grâce aux travaux pionniers de Denis Bablet puis d'Anne Ubersfeld, avant que Guy Scarpetta ne lui consacre un ouvrage beaucoup plus tard ; c'est un théâtre de figures et d'objets arrachés à un monde englouti – qui parle, sur un mode poétique (c'est-à-dire non narratif) d'histoires passées, en livre des « clichés », dit Kantor, c'est-à-dire l'équivalent d'une image arrêtée, photographique, telle qu'elle s'est imaginativement figée dans la mémoire. Ici l'objet n'est plus un accessoire ; il est devenu le partenaire de l'acteur, son ennemi même sur la scène, dans la mesure où il résiste, investi d'une matérialité et d'une charge de mémoire impossibles à négliger.

C'est dans cette fin des années 1970 qu'apparaissent des compagnies théâtrales que la manipulation d'objets intéresse davantage que la mise en scène du répertoire, le silence davantage que la parole, l'image davantage que le texte – et *in fine*, Artaud davantage que Brecht : Christian Carrignon et Roland Shön, mais aussi Jérôme Deschamps et Macha

Makeïeff, le Théâtre du Radeau (un peu plus tard, au début des années 1980). Le premier spectacle de Michel Laubu (né en 1961) date, selon sa propre biographie, de 1979. Dans tous ces théâtres, l'objet pauvre est le moyen et, parfois, la fin du travail théâtral (travail qui peut parfois prendre les allures d'un musée ou d'une exposition). Son statut a changé : il n'est plus un accessoire « servile » selon l'expression de Kantor, fabriqué pour les besoins du spectacle. Il est un partenaire de l'acteur, un déclencheur de l'imagination, un vecteur d'histoires où se mêlent le voyage, l'ethnographie imaginaire, le goût de l'art populaire et, comme une basse continue, la disparition et la mémoire en période d'accélération de l'histoire. Parmi ces théâtres, il en est un qui se trouve d'emblée rangé dans la case « jeune public » parce qu'il favorise les petites jauges et raconte des histoires de rien : c'est le « théâtre d'objet(s) », formule découverte par le Théâtre de Cuisine au début des années 1980.

La poétique du théâtre d'objet

En quoi se distingue-t-il de l'usage traditionnel marionnettique ? Il nécessite moins de technicité, c'est-à-dire moins de manipulation : les figurines en plastique inarticulables sont par exemple les objets privilégiés par le Théâtre de Cuisine de Christian Carrignon et Katy Deville. La place de l'acteur-actant, conteur et jongleur qui ne s'efface pas, y est plus importante : l'objet, du coup, incarne moins, voire plus du tout ou pas régulièrement au cours du spectacle. L'acteur n'est plus dans l'ombre, il joue lui aussi une partition différente, faite de présence absolue et de retraits, tantôt silencieux tantôt très bavard.

L'objet est, de fait, davantage un lieu et parfois, avec insistance mais sur le mode mineur, un « lieu de mémoire » au sens où l'historien Pierre Nora a pu introduire cette expression dans les modes de penser l'histoire moderne et contemporaine.

En lui - l'objet quotidien existant à plusieurs milliers d'exemplaires - gît d'abord la mémoire des « gens ». Ce n'est pas là une classe sociale mais, plus largement, l'ensemble des anonymes, ceux sur lesquels pèse l'histoire et qui, selon le mot de Daniel Oster dans un article intitulé « Pourquoi je ne laisserai pas des mémoires », sont la « quasi totalité des humains qui meurent sans laisser de traces » parce qu'ils « se sont vécus et se sont oubliés dans le même temps ». À ces anonymes « attachant peu de prix à leurs traces, spécialement à leurs traces écrites », l'objet pauvre offre une parole discrète, sous le couvert des histoires souvent comiques que raconte le théâtre d'objet.

L'objet est aussi un lieu de mémoire du présent. C'est peut-être le paradoxe du théâtre d'objet que d'être un travail mémoriel accompli sur le présent ; les objets qui hantent et peuplent notre quotidien dans leur version pauvre sont en effet comme notre « propre présent en train de s'évanouir dans l'histoire » comme l'écrit l'historien de l'art Alfred Kirstein à propos du travail photographique de Walker Evans en 1935. Et ce dont parle ce théâtre, sans doute, bien au-delà d'une nostalgie de bazar qu'on lui prête parfois, c'est de l'inquiétude que génère l'effritement du présent lui-même devant la tyrannie de l'avenir : le régime du temps, à l'époque contemporaine, n'est-il pas en effet un « présentisme » toujours menacé (et défini dans le même temps) par le rythme de l'obsolescence ? L'historien François Hartog a consacré à cette question, en 2005, un ouvrage passionnant, intitulé *Régimes d'historicité*.

Le théâtre de Michel Laubu

Dans le théâtre du Turak, l'objet est provocateur. Michel Laubu est un inlassable ramasseur d'objets et un archéologue du quotidien : l'objet en effet préexiste au travail et le détermine : l'acteur est en effet placé face à l'objet et cherche avec lui le dialogue que suppose une matière, une forme que l'on ne pourra pas changer. L'objet possède ainsi sa propre voix (provocateur ne signifierait-il pas « qui met sa voix en avant » ?) : sa valeur mémorielle est elle aussi impossible à oublier ou négliger, qui croise celle d'un territoire, celui d'un pays perdu doublement – l'enfance dans une Lorraine industrielle aujourd'hui réduite à des traces. Aussi

Michel laubu, prenant la parole en public, use-t-il d'un accent comme de l'Est qui laisse, comme tout accent, affleurer une « langue fantôme » selon les termes d'Alain Fleisher. Il s'agit là d'un théâtre autobiographique en quelque sorte, comme l'avait déjà bien perçu Anne Ubersfeld, laquelle disait à Kantor en 1981 : « vous apportez au théâtre quelque chose qui n'a jamais été fait : l'expression de soi ».

Mais le théâtre que pratique le Turak est aussi un théâtre poétique. Il ne raconte en effet pas d'« histoire » à proprement parler (langue Turak) mais met en scène la présence de marionnettes qui sont autant de doubles des acteurs ; ces derniers « font » corps au sens propre avec elles pour une « suite d'aventures en pays quotidien ». Ce dédoublement (ou redoublement) marionnettique introduit à une dimension non réaliste car la manipulation s'effectue à vue tout en se dissimulant : l'acteur est quasi offusqué par la marionnette, à laquelle il prête ses mains et ses jambes. Ainsi une tradition se donne à lire en même temps qu'un spectacle au présent ...

Le spectacle se construit sur une suite de « scènes » dont le spectateur assure, par son imagination, la cohérence : dans un espace métonymique (un élément – une porte – suffit à désigner une maison tout entière), des objets divers mais qui consonnent entre eux (par des jeux de couleurs notamment) tissent une autre langue que celle des mots, lesquels sont d'ailleurs parfois « réduits » à un chapelet de grommelots. La présence de la musique – enregistrée mais aussi produite en direct par deux musiciens – ajoute à cette atmosphère rêveuse : elle développe une écoute qui, là encore, déréalise ce qui est offert aux regards et double le quotidien, toujours présent, d'une étoffe poétique.

Enfin, récemment, ce théâtre est devenu un théâtre de décrochages entre manipulation et projection, construisant ainsi différents plans qui sont autant de jeux avec la temporalité : l'espace devient un temps, pour suggérer peut-être combien le présent, minuscule, est menacé d'engloutissement (le dernier spectacle, *Les Fenêtres éclairées*, parle d'une inondation à venir) dans un moment de l'Histoire où l'accélération vers l'avenir est consentie par tous les acteurs de la scène économique et politique, avec la complicité, « à notre insu » (c'est le titre d'une autre création récente de Michel Laubu), de ceux qui les regardent...

Ainsi, avec des objets usés, récupérés, marqués par leur existence passée, certains acteurs de la scène théâtrale contemporaine parlent et rient du présent, attitude moderne dans la mesure où le véritable moderne est, non celui qui se laisse aspirer par le mouvement continu du progrès scientifique, technique et donc économique mais lui résiste en cherchant à sauver de la tradition ce qui peut l'être encore. Non pas dans une attitude conservatoire ou conservatrice (même si celle-ci est souvent mise en scène avec drôlerie), pas davantage dans une dimension nostalgique (il y a des radios pour ça), mais dans un désir de parler d'aujourd'hui et de soi, d'en rire encore, avant que tout soit emporté par le mouvement de l'histoire.

Au carrefour, donc, du passé qui ne « passe » pas et de la mémoire personnelle douloureuse (parce que faite d'arrachements successifs et de disparitions imposées), il y a le théâtre d'objet – et notamment celui de Michel Laubu, pudique, drôle et réservé (à tous), œuvre de l'archéologue d'un quotidien conjugué à « l'imparfait du suggestif », comme il le dit lui-même.

Jean-Luc Mattéoli, 10 décembre 2011

* * *

Une vraie-fausse conférence.

Le genre n'est pas nouveau où l'esprit de jeu se rit un peu de l'esprit de sérieux : Cros, Allais, Jarry, Satie et même Tchekhov ont sacrifié à ces manières de prendre la parole, parfois monologique, qu'on pourrait réunir sous un même chapeau, en forme d'entonnoir et en hommage à Cami : « Pour lire sous la douche ».

Depuis quelques temps cependant, dans le monde du théâtre d'objets, la chose se répand (un peu) – sans doute parce que ce théâtre n'est pas (toujours) de la marionnette et qu'il faut s'expliquer ; qu'il propose – dans le cas spécifique du Turak – des spectacles où il n'est pas si aisé de se retrouver alors qu'on croyait être partout chez soi ; ou encore, dans le fond, parce qu'il offre au spectateur des objets qui parlent de confuses paroles.

Il faut donc être deux conférenciers pour parvenir à ce que les paroles que parlent les objets soient moins confuses : un « vrai » (« l'universitaire » - ou ce qui en tient lieu) et un « faux » (l'archéologue ès poésie bricolée). Ces deux-là se sont rencontrés peu à peu - cheminant par des chemins si différents ! – autour d'un petit camion rouge ou d'une figurine en plastique, d'un accent fantôme ou d'un patronyme mystérieux.

Mais entre le vrai et le faux conférencier (parfois cependant on ne sait plus s'ils sont tous les deux, dans le fond, vrais ou, vraiment, faux), il se passe ce qui se produit habituellement entre ceux qui ne prennent pas la peine de faire des conférences : ils découvrent que, par des chemins si différents, non seulement ils sont arrivés au même endroit, mais, de surcroît, qu'ils viennent aussi du même endroit. On a dû partir pour revenir.

Géographiquement, certes, peut-être pas : la Lorraine, la banlieue nord de Paris, la rade de Toulon ou Mont-de-Marsan, ce n'est pas pareil : n'importe quel public de « Connaissance du monde » le sait. C'est évidemment des lointains intérieurs qu'il s'agit. Michaux et Michel le savent : là, on est (presque) pareils. Les manipulations successives, les dissertations consécutives n'y ont rien changé. Je sais ce que Michel veut dire – sans le pouvoir toujours – quand il apporte un cow-boy en plastique blanc ou qu'il évoque ces Indiens qui, dans les westerns, attachent des branchages aux queues de leurs *ponies* pour effacer leurs traces ; il sait ce que je cherche à dire – confusément - quand je parle de la guerre de 14, de ces traces qui ne s'effacent pas et de l'archéologie du présent.

Nous sommes des conférenciers qui acceptons, si certaines conditions sont réunies, d'abandonner (un peu) notre raison mais nous refusons de perdre la mémoire. Nous qui la savons enfouie dans des objets menus, périssables, fragiles – pauvres - « des petits bouts de nous ». Nous tirons de toutes nos forces sur ces ancrs qui plongent en grinçant dans les profondeurs, nous les sentons lestés d'un poids énorme (c'est pour cette raison qu'il faut être deux), lequel diminue pourtant au fur et à mesure qu'elles approchent de la surface : là, il ne reste parfois plus rien qu'une petite voiture Dinky Toys® ou le mode d'emploi d'un circuit 24 électrique.

Avec ce qui a glissé du passé nous abordons le présent.

Quel est l'objet d'une Vraie-fausse conférence sur le théâtre d'objets..?

Peut-être de jouer à cache-cache avec ce drôle de théâtre, dont on ne sait pas de quoi il est fait?

Ou tenter de pister ce théâtre qui observe et raconte le monde tel qu'il le voit et le met en jeu avec des éclats et des copeaux de mémoire, des objets usés, brisés, fatigués?

Ou s'essayer à une classification des différentes formes de ce théâtre qui utilise des choses du passé?

Il ne s'agit pourtant pas d'un musée, ni d'un art d'antiquaire.

Et si une Vraie-fausse conférence sur le théâtre d'objets tentait d'être elle-même un moment de théâtre d'objets?

Les mots aussi sont des objets usés, brisés, fatigués que l'on peut écrire, effacer, découper, empiler et sur lesquels on peut grimper pour regarder autrement le monde qui nous entoure.

Retour au Bled, donc. Le livre d'orthographe-conjugaison et le village. Les origines... la nuit des temps.

Notre théâtre d'objet se conjugue à l'imparfait-du-suggestif.

Il ne sait pas ce qu'il raconte, mais il le raconte et chacun peut se l'approprier..

Ce théâtre est une énorme boule roulée dans nos mémoires, un conglomérat de terre et d'objets usés, connus, échappés, tombés du camion... C'est un rocher de Sisyphe, que nous poussons chaque jour le plus haut possible et laissons ensuite dévaler la pente pour bousculer nos imaginaires.

Nous revendiquons donc une archéologie du présent comme indicatif du monde qui nous entoure.

Nous pratiquons une archéologie du fond des poches, une archéologie de l'ordinaire.

Que peut-on trouver au fond des poches...des mains? des mains d'humain? des mains propres, propre de l'homme?

Quoi d'autre? Une carte, peut-être? Bleue? Mais quel crédit donner à une carte bleue?

Des clefs? Quel crédit de poésie donner à des clefs oubliées dont on ne connaît rien encore des serrures qu'elles pourraient ouvrir?

Avec ce passé sur lequel nous glissons, ces objets sur lesquels nous trébuchons, comme un chien dans un jeu de quilles, nous entrons dans le présent.

Michel Laubu et Jean-Luc Mattéoli

Pour citer le document

Michel Laubu et Jean-Luc Mattéoli , «L'esprit de peu se rit - un jeu...», *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Dossiers, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 13/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026>.